

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Eesti kirjanduse õppetool

Kaisa Ling

**MAAGILINE REALISM MEHIS HEINSAARE
JA GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZE LÜHIPROOSAS**

Bakalaureusetöö

Juhendaja professor Jüri Talvet

Tartu 2013

Sisukord

SISUKORD	2
ALUSTUSEKS	3
1. ARUTLUS TEOORIAST	5
1.1. NARRATIIVSED MEETODID.....	8
1.2. KEELEKASUTUS JA STIIL	12
1.3. TEEMAD JA MOTIIVID	16
2. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ JA MEHIS HEINSAAR	21
2.1. NARRATIIVSED MEETODID.....	23
2.1.1. <i>Metafiktsionaalsed dimensioonid</i>	23
2.1.2. <i>Kordused</i>	25
2.2. KEELEKASUTUS JA STIIL	28
2.2.1. <i>Narratiiv on värske, lapselik, isegi primitiivne</i>	28
2.2.2. <i>Karnevali vaim</i>	30
2.3. TEEMAD JA MOTIIVID	33
2.3.1. <i>Bürokraatia-vastusus</i>	33
2.3.2. <i>Iidsed ususüsteemid ja kohalik folkloor</i>	34
2.3.3. <i>Sõnamaagia</i>	36
2.3.4. <i>Metamorfoosid</i>	37
3. JÄRELDUSED	39
LÕPETUSEKS.....	42
RESÚMEN DE LA LICENCIATURA “EL REALISMO MÁGICO EN LA PROSA CORTA DE MEHIS HEINSAAR Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.”	43
KIRJANDUST	44

Alustuseks

Alljärgnev bakalaureusetöö sai õigupoolest alguse aastal 2006 Bogotá, kus töö autor elas ja õppis ning kus sai alguse kiindumus Ladina-Ameerika kirjanduse ja kultuuri vastu. Austusest Colombia vastu on selles töös kasutatud Gabriel García Márqueze loomingut. Teda võib pidada Colombia suurimaks, isegi rahvuskirjanikuks. Tema looming annab töö autori arvates vaatamata selles esinevale maagiale edasi enneolematult täpselt sealset keskkonda, loodust, inimesi ja igapäevaelu.

Võrdluseks on kasutatud töö autori praeguse kodulinna Tartu kirjaniku Mehis Heinsaare loomingut. Mõlema autori puhul on tegu kirjanikuga, kes juba noores eas on nautinud menu ja tunnustust kriitikutelt. Nii Heinsaare kui ka García Márqueze loomingust on varem kirjutatud suurel hulgal, seetõttu on ühe bakalaureusetöö raames keeruline midagi tõepoolest uutset järeldada. Küll on eesmärgiks olnud keskenduda tekstidele, mis Eesti kontekstis ei ole piisavalt tähelepanu saanud või mille kohta ei ole veel tekkinud põhjalikult läbikirjutatud tekstikorpust.

Töö aluseks on tees, et mõlemat autorit saab käsitleda maagilis-realistlikus kontekstis. Gabriel García Márqueze puhul on see vahest iseenesestmõistetav; Mehis Heinsaare kohta maagilise realismi valguses võib leida 2011. aastal ilmunud kogust „Luhtatulek. Ekslemisi Mehis Heinsaare tihnikutes“, mille koostajaks on Sven Vabar, olulisemaks seal võiks pidada Andrus Oru artikkel-uurimust „Lammasnimene, liblikmees ja karunaine: maagilisest realismist eesti kirjanduse näitel“.

Idee töö meetodi loomiseks tekkis lugedes Elo Kuuste 2007. aastal valminud sarnast bakalaureusetööd „Urmas Vadi „Unetute ralli“ maagilis-realistlikus kontekstis“. Ka Kuuste töös on kasutatud struktuuri alusena Wendy B. Farise artiklit „Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“, siis küll peamiselt esmaste tunnuste nimekirja. Eesmärgiks oli luua tugevalt struktureeritud töö, mis kasutaks hulgaliselt näiteid ja mille abil selguksid García Márqueze ja Mehis Heinsaare loomingu sarnasused just tekstiloomes põhjal, mitte sisu põhjal, kuna Colombia ja Eesti kultuurid erinevad üksteisest siiski kardinaalselt ja võrdlused oleksid peaaegu võimatud.

Struktureaalsed sarnasused annaksid aga võimaluse kirjeldada maagilis-realistlikku aistingut tekitavaid tekste objektiivsemalt, sõltumata teksti päritolumaast, eirates postkolonialistlikke teooriaid ja kliimaatilisi eelsoodumusi ning keskendudes vaid tekstile enesele.

1. Arutlus teooriast

Wendy B. Faris märgib, et maagiline realism on keskne postmodernismis. „[Magical realism], an important component of postmodernism.“ (Faris 1995: 165). Selle järelduse teeb Faris, toetudes Brian McHale'i teosele „Postmodernist Fiction“, eriliselt keskendudes tsitaadile: „a generalized fantastic effect or „charge” seems to be diffused throughout postmodernist writing, making its presence felt in *displaced forms* in texts that are not formally fantastic at all.“ (McHale 2004: 81, lisatud esiletõste). McHale ei järelda küll oma arutluses kordagi, et *maagiline realism* kui nähtus oleks kuidagi reljeefne või keskne postmodernismi paradigmas. Ta kasutab teoseid, mida traditsiooniliselt kirjeldatakse kui maagilis-realistlikke, kõrvuti ja segamini nende teostega, mis maagilise realismi lipu all tihti või sugugi ei esine. McHale kirjeldab fantastikat ühendava osana postmodernistlikus kirjanduses. Oluline on siin märkida, et Wendy B. Faris vaid mainib McHale'i keskset ideed – fantastika esinemine nihestatud (muudes) vormides – „This formulation thus stresses the magic *of* fiction rather than the magic *in* it.“ (Faris 1995: 173). Seega, McHale'i jaoks on pigem oluline, kuidas fantastika esineb postmodernistlikus tekstis narratiiviloomes, sõnakasutuses ja poeetikas, mitte lihtsalt fantastiline sisu, imed ja üleloomulikud juhtumid või väga üldine tasand, vaid ka teksti *strukturaalsed tasandid*.

Järgnevas lõigus on antud lühike ülevaade Roman Ingardeni käsitlest teksti erinevate ontoloogiliste tasandite kohta.

Kirjandusteose põhistruktuuri loomuses on koosnemine mitmest heterogeensest tasandist, mille erinevus põhineb iga tasandi kindlatel omapärasel tunnusel ja sellel, millist rolli iga tasand mängib suhtes teiste tasanditega. Tasandeid võib erinevates teostes olla muutuv hulk, sõltuvalt teose žanrist, kuid neli tasandit on vajalikud, et kirjandusteos saaks eksisteerida: (1) sõnakõlade ja häälikute tasand, (2) tähendusühikute tasand, (3) skematiseeritud aspektide tasand ja (4) esitatud objektide tasand. (Ingarden 1973).

Brian McHale nõustub Ingardeni sellise jaotusega ning kasutab seda oma analüüsi alusena, kuid vaidleb vastu Ingardeni seisukohale, et teksti n-ö skelett (hoiab püsti, kuid ei tõmba enesele tähelepanu) ise ei saa olla esteetilise väärtusega, et teksti ehitus jääb lugejale alati teisejärguliseks:

But Ingarden was wrong; it is precisely by foregrounding the skeleton of layers /.../ that postmodernist fiction achieves its aesthetic effects and sustains interest, in the process modeling the complex ontological landscape of our experience. Ingarden, in other words, simply failed to foresee postmodernism. (McHale 2004: 39)

Käesolevas töös keskendutakse pigem teksti skeleti esiletõstmisele, uuritakse, *kuidas* on loodud *maagiline aisting* maagilis-realistlikes tekstides ja kas selle põhjus võib olla pigem teksti vormis kui sisus.

Termini „maagiline aisting“ on esmalt välja öelnud Jüri Talvet vestluses käesoleva töö autoriga. Maagilist aistingut mõistetakse käesolevas töös eristustunnusena, mille abil on kirjandusteadlased suutnud määratleda korpuse maagilis-realistlikke tekste, olemata seejuures sugugi ühel meelel, mis *on* maagiline realism. See on ebamäärane, müstiline tunne, „see tekst on millegi poolest erine“, mis tekib, lugedes maagilis-realistlikku žanri kuuluvaid tekste.

Wendy B. Faris toob artiklis „Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“ välja kaks olulist nimekirja: esimene, lühem, loetleb n-ö primaarsed tunnused, mille alusel võiks maagilise realismi tekste eristada teistest tekstidest. Teine, pikem, toob loetelu sekundaarsetest tunnustest, mis aitavad sisustada maagilis-realistlikke ruume postmodernistlikus fiktsioonimajas (Faris 1995: 175). Need tunnused on: metafiktsionaalsed dimensioonid; narratiiv tundub värske, lapselik, isegi primitiivne; kordused; sõnamaagia; karneval; bürokraatia-vastusus; metamorfoosid; iidised ususüsteemid ja kohalik folkloor; kollektiivne maagia. Käesoleva töö perspektiivis on teine loetelu olulisem, kuna silmas on peetud erinevaid poetikavahendeid, mida võib tekstis kohata, viise, kuidas tekst on ehitatud ja konstrueeritud. Seetõttu ongi siinse analüüsi struktuuri aluseks võetud Wendy B. Farise maagilise realismi *teiseste* tunnuste veidi muudetud nimekiri, mida on modifitseeritud

peamiselt Mario Vargas Llosa teose „Historia de un deicidio“ abil, ja mis on grupeeritud selguse ja struktuuri huvides.

Andrus Org hoidub maagilist realismi kutsumast postmodernismi keskseks osaks ja nimetab Wendy B. Farise teiseseid tunnuseid „maagilise realismi ja postmodernismi peamised ühisjooned“ (Vabar 2011: 63). Käesolev töö defineerib maagilist realismi kirjandusžanrina, mis on osa postmodernistlikust kunstivoolust ja jagab sellega sarnaseid tunnuseid.

Järgnevalt antakse ülevaade postmodernistlikest tunnustest maagilise realismi tekstides, keskendudes just sellele, kuidas maagilise realismi fiktsioonimaja on sisustatud ja kas tekib mingeid hälbeid või vasturääkivusi peavoolu postmodernistliku teksti tunnustega. Sellise vastupidise analüüsi käigus tuuakse välja need tunnused kahe kirjaniku maagilis-realistlikus loomingus ning koorub välja ühisosa, see miski, mis ühendab Gabriel García Márqueze ja Mehis Heinsaare loomingu ontoloogilisel tasandil ja maagilis-realistliku prisma läbi.

1.1. Narratiivsed meetodid

Narratiivsete meetodite alla on käesolevas töös paigutatud tunnused *metafiktsionaalsed dimensioonid* ning *kordused*. Seda seetõttu, et nende vahenditega manipuleerimise abil saab kõige selgemalt muuta terve teksti olemust, faabula ja loo vahekordi ning muuta teksti vastuvõtmine lugeja jaoks eriliseks. Narratiivseid meetodeid on palju rohkem, kui siinmainitud kaks, aga nagu eelnevalt viidatud, toimivad need tunnused ühisena nii peavoolu postmodernistliku teksti kui ka maagilise realismi žanri tekstides. Keskendudes neile tunnustele, selguvad peamised erinevused, mille abil eristada maagilise realismi žanri tekste.

Esmalt on keskendutud tunnusele *metafiktsioon*. Mis on metafiktsioon? Janek Kraavi arutleb eneseleosutavusest (*self-reflexivity*) 2013. aasta 14. märtsi Sirbis, rubriigis „Post-sõnastik“. Juba rubriigi pealkirjast võime näha, et eneseleosutavus ja metafiktsioon kui üks sellest järelduvaid nähtusi on postmodernismi alustalasid, keskeid termineid ja tunnuseid, sõna otseses mõttes *sõnastikus*. Seal tsiteerib Kraavi Patricia Waugh’i: metafiktsioon on „ilukirjandus, kus eneseteadlikult ja süstemaatiliselt pööratakse tähelepanu sellele kui kunstiteosele, tõstatades küsimusi väljamõeldise ja tegelikkuse vahekorra kohta.“ (Kraavi 2013). Selle lihtsa definitsiooni taga peitub aga praktikas palju erinevaid võimalusi. Metafiktsioon võib tekstis esineda väga erinevate manifestatsioonidena ja erinevatel *tasanditel*. Brian McHale’i teosest „Postmodernist Fiction“ võib leida ülevaatliku kokkuvõtte metafiktsiooni tagamaadest, ning see on järgnevas lõigus refereeritud.

Alates renessansist on oluline n-ö reaalse maailma ja fiktsionaalse maailma *eristumine*. Fiktsionaalne vald on heterokosmos, mille sees on võimalikud erinevad universumid ning reaalse maailma ja heterokosmose vahel on tihe seos. Heterokosmos peegeldab reaalselt maailma ja vastandub sellele üleloomulike ja võimatute olukordadega, mis heterokosmose multiontoloogias esinevad. Keeruliseks muudavad sellise jaotuse aga juhtumid, millel on erinevad, põimuvad ja sarnased ontoloogiad mõlemas tegelikkuse vallas, näiteks tegelased nagu Napoleon Bonaparte, kindel ajalooline sündmus või

geograafiline asukoht. Selletõttu on vajalik teatav modifitseeritud heterokosmos, mis lubab mõningase vastastikuse sissetungimise heterokosmose ja reaalse maailma vahel. (McHale 2004: 27-28).

Metafiktsiooni aluseks on seesama kattuv ala kahe reaalsuse vahel. Reaalsuste piirid hägustuvad ning lõppeks on keeruline määratleda, kus lõpeb reaalne maailm ja kust algab fiktsioon. Oluline on siinjuures ka mainida, et heterokosmose maailmad on ontoloogiliselt struktuurilt keerukad, nagu reaalne maailmgi. Seega esineb omakorda fiktsionaalses maailmas sarnane piir, kus hägustub esimene fiktsionaalne maailm ja algab järgmine (lugu loos). Metafiktsioon kasutab ära hägusust erinevate reaalsuste piiril ning loob eneseleviitavuse, mis tekitab lugejas kummastava, võõristava tunde, mis tuleneb sellest, et reaalse maailma „tõelisus“ satub kahtluse alla; samas lähendab metafiktsioon teksti mittefiktsioonile, esseele või teaduslikule tekstile. Sellest ambivalentsest mitmuslikkusest paistab postmodernismi pitser. Seda möönab ka Wendy B. Faris:

Magical realism is not alone in contemporary literature in foregrounding metafictional concerns; on the contrary, that it does so joins it with other modern and postmodern writing. But it tends to articulate those concerns in a special light, to emphasize the magical capacities of fiction more than its dangers or its inadequacies. (Faris 1995: 176)

Metafiktsiooniga mängimise kõrval on postmodernistlikes tekstides oluliseks vahendiks kordused. Mario Vargas Llosa on kordusi pidanud Gabriel García Márqueze loomingus keskseks narratiivseks meetodiks. Ta on seda isegi kutsunud *el demonio de ser repetido* – korratud olemise demon (Vargas Llosa 1971: 220). Kordused võivad esineda intertekstuaalselt autori teiste teostega, teose osade vahel, korduvate motiivide näol jne.

Kordused on narratiivis olnud olulised juba inimkonna algusehäämaruses. Miks muidu leidub pea igas muinasjutus kindel arv tegevuskordusi – vendade reise, takistusi või kummalisi endeid? Muinasjuttudes ja rahvapärimates täidavad sellised kordused muuhulgas mnemotehnilist eesmärki – niiviisi on juttu kergem meelde jätta ning edasi jutustada. Kuid kordused võivad pärineda ka sügavamalt, religioonist ja ideoloogiast. Paljude Ameerika põlisrahvaste pärimuses leidub viiteid tsükililisele ajale, nii on see

asteekide kui ka maiade puhul. „Popol Vuh“, üks olulisemaid maiade pärimuse kogumikke, kirjeldab jumalate elu mitmete põlvkondade jooksul, ühed jumalad surevad või tapetakse, tulevad uued valitsejad ja uus maailmakord, inimesigi luuakse mitu korda. *Mexica*’d ehk asteegid usuvad, et praegune maailm on juba viies, eelmised on hävitatud ning iga kord on maailm uuesti loodud. Tõenäoliselt leidub sarnast mõtteviisi paljude loodustsüklitest sõltuvate rahvaste pärimuses. Maailm uueneb nagu uueneb loodus igal aastal. Surm ja elu vahelduvad ning energia ei sünni ega kao, vaid muundub aina ühest olekust teise (vt. peatükk 2.3.4.).

Need iidsed tõekspidamised sarnanevad paljuski postmodernistlike ambivalentsuse ja mitmuslikkuse teooriatega ja toetuvad sarnastele alustele ülalkirjeldatud metafiktsionaalsete dimensioonidega. Siinjuures on ühendavaks lüliks see, et nagu McHale’i teoorias kaob terav piir reaalsuse ja fiktsiooni vahel, on piir ka loodusrahvaste pärimuses hägustunud – elu on narratiiv ja narratiiv on elu, tihti on neid võimatu üksteisest eraldada, sest elatakse pärimuse järgi ning paralleelselt luuakse uut narratiivi. See kinnistub ja muutub müüdiks või kaob, andes ainekse uue narratiivi loomiseks.

Siinkohal võiks nimetada mõnd olulisemat korduse võtet maagilis-realistlikus tekstis. Esimesena võikski nimetada tsüklilise või ringleva aja kujutamist, nii nagu seda võib kohata näiteks Gabriel García Márqueze suurteoses „Sada aastat üksildust“. Sel puhul on aga tegemist keerulise kombinatsiooniga metafiktsioonist ja narratiivsest kordusest. Viimane Buendía leiab Melquiadese raamatu, millest loeb, kuidas ta loeb sedasama raamatut, Buendíade suguvõsa lugu. Metafiktsionaalne portsjon sellest kujundist on eneseleosutavus – raamat, mida lugeja käes hoiab, viitab iseenesele kui raamatule, kui *kirjutisele*, tuginedes samal ajal juba eelpoolmainitud piiride hägustumisele – kus algab üks raamat ja lõpeb teine? – kas lugejagi on vaid üks neist lugejaist, kes loeb raamatut, kus lugeja loeb sedasama raamatut ja niiviisi *ad infinitum*, asetades kahtluse alla meie „reaalse maailma“ tõelisuse ja olulisuse. Aja ringlemisele viitab aga asjaolu, et ühe tsükli lõpus algab jällegi seesama narratiiv. García Márquez on mõõtnud ühe narratiivi, ühe maailma pikkuse, milleks on sada aastat.

Teist korduse võtet mainib Wendy B. Faris, nimetades seda süžeepegelduseks (Faris 1995: 178). Sel puhul peegeldatakse mõni loo aspekt, ning peegeldus samal ajal on ja ei

ole identne originaaliga. Nii võidakse vahetada lugeja ja jutustaja positsioonid, kui jutustaja n-ö pöördub lugeja poole ning „annab oma loo edasi“, kohustades lugeja edasijutustamisele (nt Carlos Fuentesi „Una familia lejana“,); aeg võib seiskuda ning tagasi liikuma hakata; tegelaste positsioonid ja ka funktsioonid vahetuvad. Wendy B. Faris juhib sellega tähelepanu ühele maagilis-realistlikes narratiivides olulisele metafoorile – peeglile. Peegeldamine võib toimuda terve narratiivi tasandil, nagu seda on kirjeldatud eelnevalt, või ka väiksemas mastaabis, lõigu- või lausesiseselt.

Kordus võib ilmned ka lause- või kõlakujundi tasandil, korratavate kõlade või sõnade tasandil. Maagilise realismi tekstid on tavalisest mõnutekstist seevõrra erinevad, et palju rohkem on tähelepanu pööratud teksti poeetilistele omadustele, kõlale ja ehitusele. Sellega läheneb maagilise realismi tekst luulele, tihti on tegu isegi piiripealse alaga proosa ja luule vahel, näiteks Gabriel García Márqueze romaani „Patriarhi sügis“ puhul võiks tegu olla tervenisti proosaluule või rütmistatud proosaga, tekst on niivõrd kujunditihe ja viimistletud.

1.2. Keelekasutus ja stiil

Käesolevas peatükis on kirjeldatud kaht tunnust – maagilis-realistlike tekstide keelekasutuse omapära ja selle lihtsust, karnevali ning bahtinilikku karnevalilikkust.

Rawdon Wilson kirjeldab, kuidas ta luges oma lastele (üheksa- ja kuueaastane) ette Gabriel García Márqueze lühijutu „Väga pikkade tiibadega väga vana mees“. Omamoodi üllatusena kirjeldab ta, kuidas mõlemad lapsed kuulasid, pingsalt ja püsti seistes. „Several different places were implicated in their experience, but they easily navigated them all and were never lost nor ever unaware of their own position,“ (Wilson 1995: 209). Narratiiv on lihtsalt jälgitav ja keelekasutus mõistetav ka lapsele.

Maagilis-realistlike tekstide süžeed on traditsioonilised, enamjaolt kronoloogiliselt esitatud ning keeruliste prolepsiste ja analepsisteta (erandeid leidub siiski hulgaliselt). Võib üldistada, et enamjaolt kasutavad maagilis-realistlikud tekstid markeerimata sõnavara, mis ei viita mingile kindlale stiilivarjundile, kanoonilist, kultuurinormidele alluvat, seega barthes'ilikku *allutatud* keelt (Barthes 2007: 11-12). Allutatud, kanooniline keeleserv on neis tekstides nähtavamal kui allutamata serv, mis on küll paradoksaalne väide, kuna allutatud keeleserva ei märka lugeja tihti peale üldse, see ei muutu silmatorkavaks, kuna see on *tavapärane*, samal ajal kui allutamatu keeleserv torgib lugejat ning sunnib pöörama tähelepanu keelele enesele, üksikutele sõnadele paberil, nende kujule, tähendusele ja olemusele, kuna tegu on ebakonventsionaalse keelega. Siinkohal võiks Barthes lõpetada arutelu maagilis-realistlike tekstide üle ja kuulutada need mõnutekstideks, milles puudub lugejat endassehaarav võime, mida saab lugeda vaid edasitõttavalt. Siinkohal koorub välja üks maagilise realismi eripärasid postmodernistliku fiktsiooni kontekstis – lugejaid haarav naudingutunne tekib tugevast vertikaalsest pingest teksti erinevate tasandite vahel. Kasutades teksti struktuurianalüüsiks Roman Ingardeni mudelit teksti erinevate kihtide kohta, võib öelda, et esimesed kaks kihti – *sõna-hääliku* ja *tähendusühiku* – kihid on maagilise realismi tekstides lihtsad, sarnanevad mõnuteksti keelekasutusega, neis leiduvad konventsionaalsed lauseehitused ning sõnavarakasutus. Sellele vastukaaluks aga tekivad

väga kompleksed struktuurid kolmandas ja eriti neljandas, n-ö *esitatud objekti* kihis. Ingarden kirjeldab, kuidas sõnad-häälikud ja tähendusühikud rajavad fiktsionaalse teksti maailma, mis on ja jääb alatiseks ebamääraseks. Reaalses maailmas tajub vaatleja objekti harva rohkem kui ühe meelega, kuid objektil on ka teised omadused, tajutavad teiste meeltega, ta on totaalne, eksisteerib iseenesest, on entiteet. Fiktsionaalses maailmas aga luuakse reaalse maailma *illusioon*, kuna objekt on tekstis tajutav vaid selle üheainsa tekstis pakutava aspekti kaudu, keeruline on kujutleda objekti teisi omadusi, need kaovad hämusse, siiski teab lugeja intuiitiivselt, et need justkui *peaksid* eksisteerima ka teksti fiktsionaalses maailmas. Selline ebamäärasus on eriliselt tuntav ja leitav maagilise realismi tippteostes.

Näitena võiks siinkohal kasutada Gabriel García Márqueze kuulsat ruumi – Macondot. Macondost, García Márqueze loodud maailmast saab omaette fenomen, mis ilmub ikka ja jälle erinevates narratiivides, moondudes kord väikeseks külaks, kord linnaks, kord riigiks. Macondo olemus on ingardenlikult ebamäärane, seda on keeruline defineerida ning terviklikult kirjeldada. Nagu ütleb Roman Ingarden: „It is always as if a beam of light were illuminating a part of a region, the remainder of which disappears in an indeterminate cloud but is still there in its indeterminacy.“ (Ingarden 1973: 218).

Lugejale esitatakse erinevaid vaateid katkendlikule fiktsionaalsele maailmale, mida lugeja teadvus püüab kujutlusega täita ja ühendada terviklikuks, totaalseks objektiks. Siiski on see lõppeks võimatu, Macondo piirid, rääkimata pidevast muutumisest ning liikumisest, jäävad alatiseks hägusteks. Brian McHale nimetab seda maailmade *võnkumiseks* või *värelemiseks* (McHale 2004: 32). Seega, maagilise realismi teksti võlu seisneb pealtnäha lapselikus lihtsuses, millega on esitatud hägused ja värelevad maailmad, mille ruum võib kogeda täielikke metamorfoose, milles eksisteerivad koos kõik, nii füüsilise maailma kui ka heterokosmose võimalused. Maagilise ruumi omaduste üle on pikemalt arutlenud Rawdon Wilson sellesamas artiklis, mida ta alustab lõbusa looga oma lastest „The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism“ (Faris jt 1995: 209-233).

Karnevali mõiste on laiemasse kultuurikäsitluse toonud Mihhail Bahtin, tuginedes eelkõige Rabelais' tekstidele. Karneval vastandus teravalt *ametlikule kultuurile*, kuna

naeris ning parodeeris kõike kanoonilist. Karneval keskaegses ühiskonnas „...offered a completely different, nonofficial, extraecclesiastical and extrapolitical aspect of the world, of man, and of human relations; they built a second world and a second life outside officialdom,“ (Bahtin 1984: 6). Karneval pakub võimalust astuda vastu rõhuvale kultuurile ja surmale eneselegi; naerda kaduvuse üle ja ületada sellega maise elu piirid. Metamorfoosid (vt peatükk 1.3 ja 2.3.4) on karnevalilikud, kuna metamorfooside abil ületatakse meeleheitmise vaev ja astutakse vastu kanoonilisele kultuurile.

Maagilise realismi tekstid on karnevalilikud, kuna kannavad sedasama bahtinilikku vastupanu ja trotsi ametliku kultuuri ja kanoonilisuse vastu (vt peatükk 1.3). See võib esineda süžeedes, mis on grotesksed ja maagilised, koomilised ja imelised, aga see võib esineda ka teksti muudes aspektides, näiteks struktuuris (lopsakas, külluslik ja filigraanne ülesehitus) või keelekasutuses, millest tuleb juttu järgnevalt.

Tunnusjoont *karneval* on käesolevas töös kasutatud eelkõige kirjeldamiseks teksti stiili ja keelekasutust. Wendy B. Faris kirjeldab karnevalilikku hinge maagilises realismis tekstiloomes põhjal: „Language is used extravagantly, expending its resources beyond its referential needs,“ (Faris 1995: 184). Maagilis-realistlik tekst ei kasuta Flaubert'i *mots justes*'e, vaid raiskab neid, pillab neid, millest kiirgab vastuseisu bürokraatiale (pikemalt peatükis 1.3), täpsetele arvestustele ja säästlikule keelele.

Wendy B. Farise selline käsitus sarnaneb mõtetega Alejo Carpentieri olulisest esseest „Lo real maravilloso“ („Imeline tõelus“). Carpentier kasutab mõisteid *barokk* ja *barokne*, kirjeldamaks sarnast stiili, millest räägib Wendy B. Faris – luksuslik, külluslikult tiine tekst, mida iseloomustab sõnade kuhjamine ja kuhjumine. Järgnevas lõigus on Carpentieri mõtteid barokist lühidalt refereeritud.

Vastandina historitsistlikele kunstistiilidele (gootika, romantism) ei jäänud barokk vaid ajastu märgiks, Carpentier nõustub siin Eugenio d'Ors'i esseega *Lo barroco*, milles d'Ors sätestab – barokk on inimmeele konstant, so mitte piiratud kindla ajajärguga, vaid üldine iseloomujoon inimkunstis. Carpentier vastandab barokset klassitsistlikuga. Klassitsistlikus kunstis on tühjus elementide vahel pea sama oluline kui elemendid ise. Barokne seevastu on stiil, mida iseloomustab õudus vaakumi vastu, paljaste pindade vastu, lineaarse geomeetria harmoonia vastu. Baroksed ornamendid püüdleval etteantud

raamist välja, iga ornament on eraldi iseseisva paisumisenergiaga fookus, millest võib kasvada lõputult uusi fookuseid. (Carpentier 1995: 93)

Siinkohal on Alejo Carpentier väga täpselt kirjeldanud fraktalite olemust ja tekkimist. Need matemaatilised kunstiteosed tekivad sarnaselt – igast ornamendist kasvab omakorda välja uus ornament, see on lõputu fookuste kuhil, milles iga ornament koosneb lõputust hulgast väiksematest identsetest ornamentidest.

Barokne kirjanduses võib leiduda mitmel tasandil. Keele ja stiili tasandil tähendaks see sõnade kuhjumist kindlate fookuste ümber, lausete võimet kasvatada endast välja uusi mõtteid, voogata takistamatult piiridest üle, samas, nagu fraktaliski, on iga elemendi sees võrdne hulk väiksemaid elemente, mis on kõik ühtmoodi olulised tervikteosega.

Seega võib järeldada, et barokse ülim väljendus maagilises realismis on voolkõne. See Jüri Talveti vermitud sõna kirjeldab sisemonoloogile lähedast stiili – see kaasab lugeja kaootilisse voolkõnesse, lausetsüklid ei ole kergelt eristatavad ning esitatakse tegelikkust selle kaootilises vormis (Talvet 2005: 466). Voolkõne on külluslik ja extravagantne, carpentierilikult barokne. Voolkõne parimaks näiteks on tänase päevani jäänud Gabriel García Márqueze romaan „El otoño del patriarca“ („Patriarhi sügis“), milles võib leida n-ö õpikunäiteid fraktalimeetodil loodud lausete kohta. Üks lause võib kesta kümneid lehekülgi, siiski on autor korrektselt kasutanud kirjavahemärke, ja kusagil – küll kaugel – on ka lauset lõpetav punkt. García Márqueze laused on romaanis täiuslikult baroksed, need pulbitsevad energiast, vihkavad vaakumit ning täidavad tühjuse orgaaniliselt üksteisest välja kasvavate tähendustega, millest kasvavad omakorda uuesti välja tähendusfookused, mille ümber on kristalliseerunud luksuslikud sõnakuhjad.

1.3. Teemad ja motiivid

Kuigi käesoleva töö eesmärk on keskenduda peamiselt teksti struktuuri tunnustele, ei saa mööda minna tunnustest, mis kuuluvad pigem teemade ja motiivide valdkonda. Küll võib tõdeda, et pea iga teema esineb omal viisil ka tekstiloomes.

Maagilis-realistlikud tekstid võtavad antibürokraatliku seisukoha. Maagiat kasutatakse kehtiva sotsiaalse korra vastu (Faris 1995: 179), selle pilamiseks või kritiseerimiseks. Faris viitab ka asjaolule, et paljud maagilise realismi kesksed teosed on kirjutatud reaktsioonina totalitaarsetele režiimidele – Günter Grassi „Plekktrumm“, Suskindi „Parfüüm“, Ladina-Ameerika buumi- ja postbuumikirjanike teosed (Gabriel García Márqueze „Sada aastat üksildust“, Isabel Allende „Vaimude maja“) (Faris 1995: 180). Sellest võiks kiirustades järeldada, et maagilise realismi näol on tegu puhtalt postkolonialistliku fenomeniga, mis võib ilmned vaid geograafilistes punktides, kus on toimunud ühiskondlik teisestamine. Kahjuks jääks aga selline interpretatsioon pinnapealseks, kuna sellega muutuks maagilis-realistliku narratiivi polüfoonilisus ebaoluliseks ja kaotaks tähtsuse Ladina-Ameerika kirjanduskriitikas tihti esinev termin *telurismo*, mille Jüri Talvet on eestindanud tellurismina.

Mis on tellurism? Artiklis „On the Magic Border: Notes on Magic Realism and Tellurism in (Latin-American) Prose Fiction“ (Talvet 2004) möönab Jüri Talvet, et päris rahuldavat definitsiooni on keeruline leida (Talvet 2004: 272). Lihtlabaselt: „it has been used to denote an immediate and close relatedness of the imagery of a work of art to a determined soil, with its characteristic nature.“ (*ibid.*). Lisades sellele veel dimensioone, „...a certain philosophy whose roots are deeply in the earth, or primeval nature“ (*ibid.*), *magnetismo animal* (loomamagnetism) jne, võiks saada häguse ülevaate terminist, mis on sama kompleksne kui ebamäärased värelevad maailmad maagilis-realistlikus fiktsioonis, millest on räägitud peatükis 1.2.

Maagilis-realistliku fiktsiooni bürokraatia-vastusus seisab kindlamalt telluristlikul alusel – ühendus esivanemate kultuuriga, ürgne loodus ja tõekspidamised, pärimus, erootika ja kehalisus – need omadused viitavad palju sügavamatele juurtele, kui seda on

totalitaarsed režiimid, mis suuresti tekkisid alles 20. sajandil. Maagilise realismi bürokraatiavastastus ütleb, et kaasaja võimalus, olgu siis kapitalistlik või totalitaarne režiim, ei ole ainukene, et eksisteerib teisi, looduslikke, loomulikke ja ürgseid võimalusi elamiseks.

Maagilise realismi tekst pakub alternatiivseid võimalusi maailma mõistmiseks ja selles elamiseks. See on ühtaegu nii kommentaar kehtivale korrale kui ka ettepanek muutusteks. See on hüperrealistlik või isegi naturalistlik maailm, mis maagia, metamorfoosi ja ambivalentsuse abil loob alternatiivse, ehk paremagi, maailma.

Bürokraatiavastastus ei pea ilmema vaid maagilis-realistlike tekstide sisus, vaid ka vormis. Wendy B. Faris juhib tähelepanu sellele, et euroopaliku realismi üks põhiväiteid ja eesmärgid on „tegellikust täpselt, realistlikult edasi anda“, see aga on mõjunud Ladina-Ameerika kirjandusele kui jäik bürokraatia (Faris 1995: 180). Pedantselt *mimesist* järgivad kostumbristlikud teosed on tänapäeva seisukohalt kehvakased teosed, ning autorid, kes julgesid murda välja klassikalise realismi bürokraatiast ning kasutada käesolevas töös esitatud vahendeid oma keskkonna kirjeldamiseks, said ülemaailmse tuntuse osaliseks.

Ladina-Ameerika autorid elavad iidses ja samal ajal väga uues maailmas, mida valitseb ühelt poolt jäik bürokraatia, nagu paljudes teisteski totalitaarsetes või hiljuti iseseisvunud riikides (k.a. Eesti), ja teiselt poolt rahvakultuur, mis Ladina-Ameerika puhul püsis Lääne kultuuri poolt puutumatusena kuni 16. sajandini. Taoline ambivalentsus tekitab väga laia mõjuvälja, milles luua narratiiv. Järgnevalt keskendutakse maagilise realismi juurtele, mis ulatuvad pärimusse.

Jüri Talvet kirjeldab García Márqueze imet: „Teispoolne maailm ja selle tõde avardavad maapealset olemist, muudavad selle kaunimaks ja rikkamaks, avastavad inimestele nende hinge.“ (Talvet 1980: 12). Valdur Mikita kirjeldab, kuidas keele roll on muutunud inimkultuuri arengu jooksul. Muistne inimene kasutas keelt, kõnelemaks teispoolse ja looduse vaimudega ning samuti ka iseenese sügava sisemusega, seda hõlbustas keeleosadus, mis on kirja tekkimise järgselt hääbunud. „Keel oli maagilise mõtlemise tööriist“ (Mikita 2008: 11). Kirjajärgne inimene on unustanud keele maagilised omadused ja võimaluse vahetult ühineda pärimuse ja teispoolseusega, kuna

olulisimaks on saanud sõnade muutuvad ja keerulised *tähendused*, lisaelemendid keele ja kirja vahel. Analüüsitav tekstikorpus pakub lugejale just kogemust lähikommunikatsioonist millegi *muuga*, narratiiviga, mis saadab kõiki rahvaid, nagu on seda kirjeldatud peatükis 1.1.

Käesolevas töös on iidsete ususüsteemide all mõeldud totaalseid narratiivikorpusi, mis pärinevad n-ö keeleosaduse printsiibist, ning kohaliku folkloori all seda, mida on puudutanud kirja distantseeriv mõju. Ameerika inimesed on iidsetes narratiivis elanud ja narratiivi loonud tuhandeid aastaid ja pärimuse niite võib märgata kõikides tänapäevasteski ilukirjandustekstides. Euroopa üksteisest läbikasvanud kultuurikihtide vahel on keeruline leida iidse pärimuse algeid, seda õiget, kirjaeelsest osadusprintsiibist kantud narratiivi. Seetõttu muutub olulisemaks uuem pärimus (pärast kirja tekkimist), kohalik folkloor, mis ringleb kirjasõna ja suulise pärimuse vahel, kord astudes suulisse folkloori, siis sealt jälle kirja jne. Selline folkloor võib olla uus, pärineda lugejaga kaasaegsest ühiskonnast.

Mis neid kahte ühendab? Mõlema aspekti puhul on narratiiv vääramatult seotud ühe geograafilise punktiga maailmas, ühe mulla ja selle ajaloo – s.o. narratiivil on telluristlik dominant. Rohkem kui ajalugu, rass, sugu, paiga kliima jne, viitab telluristlik dominant inimesele kui maaga seotud olendile. Maast pärineb toitainet ning inimese jäänused kõdunevad kord maasse. Inimene on osa maa ainevahetusest ning tedagi valitseb looduse seadus, kuigi inimene on seda pöördumatult nihestanud. Inimene on erootiline olend, juhitud energiast ja ihadest, looduslik ja loomulik, metsik.

Sõna maagia ja sõnamaagia üle on veenvalt arutlenud Valdur Mikita raamatus „Metsik lingvistika“, milles autor tegeleb peamiselt kognitiivse lingvistikaga. Sõnamaagia on oluline osa igast maagilise realismi tekstist, sõnade uudne (või iidne) kasutamine on üks olulisemaid vahendeid, millega luuakse maagilist aistingut. Järgnevas lõigus on lühidalt kokku võetud Valdur Mikita seisukohti, mis puutuvad käesolevasse töösse.

Muistse (kirjaeelse) inimese ja keele vahetõrje oli väga erinev praegusest seisukorrast. Keelt valitses n-ö osadusprintsiip – inimene kasutas keelt palju tõsisemalt, säästlikumalt ja ettevaatlikumalt, kuna sõna mitte ainult ei viidanud referendile, vaid oligi referent ise. Sõnal oli vähe referente, või ainult see üks, sõnaga äratati ka referent. Sellel oli algselt

sügavalt praktiline tähendus keerulises elukeskkonnas – üksikul keeleteol oli palju suurem kaal muuta maailma ja inimest, sõnal oli jõud muuta inimest ja tema identiteeti hetkega, vahetada maailmu. Sõna maagiline ja müütiline aegruum ning igapäevane aegruum olid põimunud. Kirja ilmnmisel aga toimus lingvistiline ja semiootiline plahvatus – sõna tähendus võis muutuda, sõnal võis olla lõputu hulk tähendusi. Inimene pidi õppima navigeerima petlikul ja salakavalal tähenduste merel. Osadusprintsip kadus ning keel ja inimene kaugesid üksteisest. (Mikita 2008: 10-19)

Sõnamaagia esineb maagilise realismi tekstides mitmel kujul, kuid selles käsitluses on keskendutud ühele neist, n-ö metafoori realiseerumisele, „...a closing of the gap between words and the world,“ (Faris 1995: 176). Selle tekkemehhanismi seletab Mikita: „Enamikul troobiliikidest (metafoor, metonüümia, sünekdohh) on tõenäoliselt olnud mütoloogilises mõtlemises mingi ürgne eelkäija“ (Mikita 2008: 18). Sellest annavad kõige selgemini märku surnud metafoorid. Näiteks olgu väljend *säde silmis*. See viitab inimese hinge, mis on nagu lahtine tuli, mis põleb ja lööb sädemeid ning mida võib näha läbi inimese hinge *akende*, silmade. Mütoloogilises mõtlemises võis inimene keeleosaduse kaudu siseneda müütilisse aegruumi ning kehastuda ümber, näha inimese silmist *tõepoolest* sädemeid löömas, kunstiline keel aga on selle võimaluse ära unustanud. Aja jooksul on elu- ja keelepraktika muutunud ning troop oma sisu kaotanud ning selle asemele on *kõne* ja *kirja* vahele tekkinud uus lisand – *tähendus*. Antud näite puhul võib väljendit *säde silmis* kasutada energilise ja karismaatilise inimese kirjeldamiseks, see oleks siis harjumuspärane kujundlik tähendus, mis välistab maagia. Nagu Mikita märgib, tunneb inimene end hästi seal, kus asjadel on õige tähendus (Mikita 2008: 11).

Ollakse harjunud, et metafooril on üks kindel või mõned kindlad tähendused, mis on tekkinud pika aja jooksul keele ja kirja vahele. Kui kirjanik otsustab aga aastatuhandete jooksul kujunenud „õige“ tähenduse kõrvale jätta ning pöörduda tagasi ürgse ja mütoloogilise otsetähenduse juurde, saab metafoor tagasi oma maagilise väärtuse. Kasutatud näite varal tähendaks see näiteks seda, et tekstis lööb inimese silmist tõelisi sädemeid, mis võivad süüdata ja tõenäoliselt süütavadki. Ning lõhe sõna ja maailma vahel sulgub – metafoor realiseerub.

Veel üks olulisi tunnuseid maagilise realismi kirjeldamiseks on metamorfoosid, muundumised. Carolyne Walker Bynum keskendub raamatus „Metamorphosis and Identity“ küll peamiselt kõrgkeskaegsetele narratiividele, mis tegelevad libahuntidega, kuid metamorfoosi defineerimisel jõuab ta tõeliselt heade üldistusteni, mis sobivad suurepäraselt ka metamorfoosi analüüsimiseks maagilise realismi kontekstis. Tema teooria on kokku võetud järgnevas lõigus.

Metamorfoos on ühe muutumine teiseks, aine muutumine. Oluline on siinjuures sõna *muutumine*, mis on keeruline ja laia haardega idee. Metamorfoos on protsess, ühe osakaalu orgaaniline suurenemine ja teise osakaalu vähenemine objektis. Metamorfoos on narratiiv, tal on ajaline mõõde. Metamorfoos ja hübriid destabiliseerivad ja paljastavad maailma – nad pakuvad alternatiivseid võimalusi maailma tõlgendamiseks, nad tekitavad küsimuse – mis on tõeline, kas see ongi tõeline? Nii metamorfoos kui ka hübriid vihjavad, et maailm on korrastamata ja voolav, fluidum, õudse ja imelise potentsiaaliga ja häguste piiridega. (Bynum 2006: 29-31).

Bynumi teooria abil ühendub arutus uuesti peatükis 1.1 esitatud arutlusega – postmodernistlik fiktsioon esineb heterokosmoses, milles kõik kujuteldav on võimalik ja mis metafiktsiooni abil tungib ka reaalsesse maailma, paneb kahtlema ning küsima taju õigsuses ja tekitab küsimusi eksistentsiaalses plaanis – kas reaalne maailm on „reaalne“ või hoopis fiktsionaalne? Metamorfooside kasutamine on lihtsalt veel üks vahend süvendada maagilist aistingut, osadustunnet teksti ja maailmaga.

Samuti sobib Bynumi käsitus Rawdon Wilsoni maagilise ruumi käsitlusega (Wilson 2005: 217), milles maagiline ruum on jäävalt ambivalentne, toimib väljaspool reaalse maailma kausaalsuste sfääri, fluidum mitmeti – maagiline aeg ei pea voolama edasi, vaid võib voolata ka tagasi.

2. Gabriel García Márquez ja Mehis Heinsaar

Gabriel García Márquez on sündinud 1927. aasta 6. märtsil Aracatacas, Guajira poolsaarel Colombias. García Márqueze esimene avaldatud tekst on jutt „La tercera resignación“ („Kolmas resignatsioon“), mis ilmus 1947. aastal ajalehes *El Espectador*. Esimene romaan „La Hojarasca“ („Lehekõdu“) ilmus aastal 1952. Siis ja edaspidi tegeleb García Márquez paralleelselt pika proosaga kui ka lühiproosaloominguga.

García Márqueze loomingu peateoseks on kultusromaan „Cien años de soledad“ („Sada aastat üksildust“ 1967), mis asub kindlalt Ladina-Ameerika (või ka maailma) maagilise realismi diskursuse keskmes ning on paljuki ka selle teooria aluseks ning kõige olulisemaks näiteks. „Sada aastat üksildust“ ja selle vaieldamatu kuulsus jätab paratamatult varju García Márqueze muu loomingu.

Nagu võib järeldada Jüri Talveti eessõnast jutukogule „Kadunud aja meri“, on romaan „Sada aastat üksildust“, mis on kirjutatud kuuekümnendate aastate jooksul Mehhikos, pika loometöö tulemus ja kontsentraat kõigest varasemast. Talvet viitab, et 1962. ja 1963. aastal avaldatud teostes „imesid ja fantastikat veel ei ole, ning jutustus läheneb näiliselt traditsioonilisele realistlikule maneerile“ (Talvet 1980: 9). Ning 60-ndate jooksul „asub García Márquez avardama oma maailma piire fantastika, ulmelise reaalsuse varal“ (Talvet 1980: 11). Aastal 1967 avaldatud „Sada aastat üksildust“ paigutuskski maagilise realismi kaanoni keskpunkti. Vähem räägitakse mittehispaniakeelses kriitikas sellest, et paralleelselt suurteosega kirjutas García Márquez ka novelle, mis avaldati 1972. aastal novellikogus „La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada“ („Lihtsameelne Eréndira ja tema südametü vanaema kurb ja uskumatu lugu“) ning 1992. aastal veel novellikogu „Doce cuentos peregrinos“ („Kaksteist kummalist palverändurit“), mis sisaldavad novelle kahest eelnevast aastakümnest ning mis võiksid pakkuda kontrastselt illustreeriva pildi Gabriel García Márqueze maagilise realismi võtetest ja selle edasisest arengust tema loomingus. Lühijuttude näol on tegu visanditega, katsetustega maagilise realismi žanri piires, erinevate tehnikate ja meetodite läbiproovimisega.

Mehis Heinsaar on sündinud 1. augustil 1973. aastal Tallinnas. Ka tema trükidebüüt toimus ajakirjanduses. Esmalt ilmus 1995. aastal ajalehes Postimees luuleveerg ja proosadebüüt („Keeristorm Tartus“) järgnes aastal 1997, jällegi sealsamas.

Järgneva pooleteise dekaadi jooksul on ilmunud lühiproosakogu „Vanameeste näppaja“ (2001), seotud lühiproosa kogumik „Härri Pauli kroonikad“ (2001), romaan „Artur Sandmani lugu ehk Teekond iseenda teise otsa“ (2005), lühiproosakogu „Rändaja õnn“ (2007), auhinnatud luulekogu „Sügaval elu hämaras“ (2009) ja viimasena lühiproosakogu „Ebatavaline ja ähvardav loodus“, mida on kasutatud ka käesolevas analüüsis.

Nagu Gabriel García Márqueze puhulgi, on eesmärgiks kasutada teost, milles autori käekiri on juba välja kujunenud ja maagiline realismi tunnused on reljeefsed ning kontsentreeritud. Lühiproosa on palju nõudlikum kui pikk proosa, kuna autor peab sõnadega kokku hoidma, peab kaalutlema iga sõna, mis jõuab paberile. Nii García Márquez kui ka Mehis Heinsaar suudavad tekitada maagilise aistingu vaid mõnel leheküljel, kuna mõlemad on kasutanud siinesitatud vahendeid oskuslikult ning kontsentreeritult. Lühiproosa nõudlikkus kokkuhoidlikkuse järele võimaldab autorite tehnikat jälgida hoopis selgemini, kui seda võimaldab romaan, milles teksti *skelett* jääb tihti sisu varju.

2.1. Narratiivsed meetodid

2.1.1. Metafiktsionaalsed dimensioonid

García Márqueze lühijuttude puhul võib metafiktsiooni kohata eriti kogus „Kaksteist kummalist palverändurit“. Metafiktsioon on sellesse kogusse kirjutatud sisse juba loomeprotsessi muutuva olemusega. Nimelt kirjeldab García Márquez, kuidas muutis mitmeid kordi meelt juttude žanri osas – kord pidi tegu olema dokumentaalse jäädvustusega ladina-ameeriklaste juhtumitest Euroopas, kord filmistsenaariumidega, kord ajakirjanduslike artiklitega. „Tänu abivalmis kahtlusele, et see, mida ma kahekümne aasta eest Euroopas läbi elasin, ei pruugi üldse tõsi olla, ei küsinud ma endalt enam, kus lõppes elu ja algas väljamõeldis.“ (García Márquez 2009: 11). Ta teeb selgeks, et need lood on ideed, mis on kokku kogutud aastate jooksul, põhinevad tema enese elul, unenägudel ja kogemustel. Kuid need on siiski selgelt fiktsioon, terve teose jooksul võib näha väikesi märkusi sellest, et tegu on demonstratiivselt *jutustamisega*.

Tihti on jutud ülesehitusega *lugu loo sees*, jutustus kasvab välja minajutustaja (keda lugeja samastab García Márquezega) eluloost. Näiteks loos „Pühak“ räägiks García Márquez justkui sellest ajast, mil ta elas Roomas, kuid siis astub sisse uus lugu Margarito Duarte ning tema pühakust-tütrest. Margarito on tekstis piiritletud kui selgelt fiktsionaalne tegelane: „...ja pikki aastaid mõtlesin ma, et Margarito Duarte on autori otsingul tegelane, keda meie, romaanikirjanikud, terve elu otsime, ja see, et ma tal ennast kunagi üles leida ei lasknud, tulenes sellest, et ma ei suutnud tema loo lõppu ette kujutada.“ (García Márquez 2009: 39). See ongi *mise-en-abyme*, lugu iseeneses, mäng metafiktsiooniga, autor väidab loos, mis räägib Margarito Duarte ja mida lugeja hetkel käes hoiab, et ta ei ole temast kirjutanud.

Mehis Heinsaare jutukogus „Ebatavaline ja ähvardav loodus“ puudub selgelt eristatav metafiktsionaalsete tasandite mäng, nagu seda leidub García Márqueze loomingus. Küll suudab Heinsaar tekitada tugeva maagilise aistingu, segades erinevaid fiktsioonitasandeid, n-ö reaalsel maailma – hetkel elus olevaid prominente, tuntud kohti, tänavaid ja ettevõtteid – oma lugude fiktsionaalsesse maailma. Heinsaare juttudes kaob

selge piir reaalse maailma ja fiktsiooni vahel, mis tekitab lugejas kahtlusi maailma olemuses, nagu on seda kirjeldatud peatükis 1.1.

Erilise koha saavad Heinsaarel tuntud või vähemtuntud inimesed, kelle nimesid Heinsaar tegelaste jaoks kasutab. Sel juhul seguneb juba olemasolev tegelane Heinsaare loodud tegelasega, moodustades uue, metafiktsioonilise tegelase. Hea näide sellest on novell „Kuldar Sink astub ellu“, kus esineb tegelane Kuldar Sink, helilooja ja väsinud geenius (Heinsaar 2010: 18). Samas tuleb märkida, et Kuldar Sink on tõepoolest elanud inimene, NSVL teeneline kunstnik, helilooja ja flötist. Siin segunevad lugeja jaoks kaks teadmist – nii reaalsest Kuldar Singist kui ka fiktsionaalsest Kuldar Singist. Reaalne Kuldar Sink suri 1995. aastal majapõlengus. Heinsaare Kuldar Sink kistakse vastastikuste soovide ja ihade vahel kolmeks ning temast saab kolm uut meest – ajaloo professor Andrus Maruoja, semiootika professor Valdur Mikita ja astroloogiaprofessor Aleksander Raid – kelle puhul jällegi tekivad seosed reaalsete inimestega. Võiks öelda, et reaalse ja fiktsionaalse tegelase vahele tekib sellises olukorras kolmas, mõlemat kommenteeriv metafiktsionaalne tegelane. Metafiktsionaalne tegelane asub kahe reaalsusetasandi vahepealses hääguses alas, olles ise ka häägune. See ambivalentne olek on aga üks maagilist aistingut tekitavatest elementidest.

Lühijutt „Endel Lippmaa lahkumine“ algab detailse kirjeldusega reaalse akadeemik Lippmaa elust ja saavutustest. Seejärel eksleb fiktsionaalne Endel Lippmaa oma metsistunud paremasse ajupoolkerasse. Sellises olukorras segunevad reaalne ja fiktsionaalne tegelane täielikult. Reaalne Endel Lippmaa on tõepoolest ülimalt tark just reaalainetes, seega võib eeldada, et tema vasak ajupoolkera on tõepoolest väga hästi arenenud ja parem ajupoolkera sellevõrra vähem. Niisiis saab fiktsionaalne Endel Lippmaa tõuke ja õigustuse oma olemisele reaalse Endel Lippmaa elust.

Nii Gabriel García Márquez kui ka Mehis Heinsaar segavad erinevaid reaalsuse tasandeid, García Márquez kasutab metafiktsiooni selle traditsioonilises mõttes – tekst viitab iseenesele kui *kirjutisele*. Mehis Heinsaar teeb sedasama oma metafiktsionaalsete tegelaste abil, kes tõmbavad enesele tähelepanu oma ambivalentsuse tõttu. Mõlemad autorid segavad inimestele tuntud reaalsel maailmal fiktsionaalse heterokosmosega,

milles kõik on võimalik, tekitades ikka ja jälle küsimuse, kus algab fiktsioon ja kus lõppeb tegelikkus.

2.1.2. Kordused

„Repetition as a narrative principle, in conjunction with mirrors or their analogues used symbolically or structurally, creates a magic of shifting references“ (Faris 1995: 177). Kordused ja peeglid ilmnevad maagilise realismi tekstides ikka ja jälle. Miks? Peegel on metafoor tervele maagilise realismi paradigmale – peegel reprodutseerib välist maailma, samas on peeglis kõik tagurpidi. Maagilise realismi tekst on peegel, mis kirjeldab kaasaegset ühiskonda, kuid teeb seda, lisades kindlaid detaile või moonutades seda. Võib tunduda, et kasutades maagiat ja tugevat kujundlikkust, liigub maagiline realism realismist eemale, kuid maagiline realism tegeleb keskkondadega, mille kirjeldamiseks lihtsad realismi või psühholoogilise realismi vahendid väheseks jäävad, olgu see siis Ladina-Ameerika loodus või Tartu loovenergiast laetud tänavad.

Nagu kirjeldatud peatükis 1.1, võib kordus ilmned mitmel kujul. Korduse kui ideega võib mängida terve teksti tasandil. Parim näide analüüsitava tekstikorpusest on Mehis Heinsaare lühijutt „Kui Herman õitseb“. Algusest peale annab autor mõista, et tegu on kordusega, et lugeja saab ülevaate vaid ühest episoodist, mis kordub igal aastal. „Igal kevadel, ülestõusmispühade aegu, juhtub Herman Vahtraga üks ütlemata kummaline lugu.“ (Heinsaar 2010: 11). Herman muundub šarmantseks, nooreks meheks, kes reisib Prantsusmaale, kus kõnnib köiel, samal ajal klarnetit puhudes. Samas on autori poolt lisatud huvitav nüanss sellel kujul, et peategelane Herman ei mäleta oma „õitsemisest“ peaaegu midagi, elades selle igal aastal justkui esimest korda läbi. „Samal ajal ei ole Herman sugugi kindel, kas ta selles linnakeses üldse kunagi viibinud on või mida ta seal õieti tegema hakkab.“ (Heinsaar 2010: 13). Tema sigitatud laste arvu järgi võib tegu olla juba kümnenda kevadega, mil Herman muundub, kuid kuna lugu on esitatud läbi peategelase-fokuseerija, elab ka lugeja selle läbi justkui esimest korda. Selline maagiline ringlev aeg on iseloomulik ka Gabriel García Márqueze lugudele. Andrus Org artiklis „Lammasinimene, liblikmees ja karunaine: maagilisest realismist eesti kirjanduse näitel“ pealkirjastab sama Wendy B. Farise artikli punkti nii - „Aja

kujutamine ringlevana, olevikuliste sündmuste esitamine mineviku tagantvalgusena“ (Org 2007: 519). Isegi surmal ei ole selle idee valguses enam tähendust, sest ringlevas ajas on surm vaid üks punkt. Loos „Blacamán“ matab hea Blacamán halva Blacamáni vaid selleks, et teda igavesti kirstus üles äratada ning seega tasuda kannatuste eest, mis too on põhjustanud – olevikuline fakt on esitatud *mineviku tagantvalgusena*. Nii Mehis Heinsaare kui ka García Márqueze puhul võib see lugeja jaoks tähendada tunnet, nagu jätkuks lugu *igavesti* ka pärast teksti lõppemist paberil.

Kordused maagilises realismis seavad kahtluse alla meie igapäevase elu kulgemise, harjunud maneerid ja tõekspidamised ning seega pakuvad alternatiivset võimalust maailma kogemiseks. Sarnaselt eelmises peatükis kirjeldatud metafiktsionaalsetele võtetele on korduste eesmärk tekstis suunata tähelepanu võimalusele, et reaalne maailm on midagi muud, kui see, mida võib vahetult meeltega kogeda.

Loos „Seitseteist mürgitatud inglase“ keeldub senjoora Prudencia kolmanda korruse hotelli sisenemast, kuna fuajees istuvad sümmeetriliselt seitseteist inglase „...otsekui oleks tegemist ainult ühe mehega, keda peeglid uuesti ja uuesti peegeldavad“ (García Márquez 2009: 107) sisendavad temas kohutavat õudu. Klooniidena sarnased inglased on hoiatus, anomaalia lihtsas palverännukirjelduses ning nende ilmumine päästab senjoora Prudencia surmast. Kloonisarnased tegelased on näide *peegli* kasutamisest kujunditasandil (vt. peatükk 1.2), Mehis Heinsaar ehitab oma lühijutu „Kõhkleja Bernard“ üles sellele kujundile. Kõhkleja Bernard ei suuda otsustada, kuhu minna. Seetõttu kloonub ta igal Tartu tänavanurgal, kuni linnas jalutab ringi kolmkümmend kuus Bernardit. Mehis Heinsaar küsib siin – „Milline neist on see tõeline Bernard? See Bernardite Bernard?/.../Ehk on olemas võimalus, et tõeline Bernard viibib nüüd kõigi linna peale jaotunud Bernardite mõttelises keskpunktis, see tähendab seal, kus teda tegelikult ei ole? Või siis teine võimalus, et ta on jaotunud kõigi erisuunalist Bernardite vahel nõnda võrdselt, et igäühes neist on ühtlasi kaheksateistkümnendik ehedat Bernardit?“ (Heinsaar 2010: 109-110). Mõlemad näited võiksid viidata probleemile, mis on inimesi ja mõtlejaid vaevanud ja mille võtab kokku Walter Benjamin teoses „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ („Kunstiteos mehaanilise reproduktsiooni ajastul“) – kas originaali väärtus väheneb koopiate

eksistentsi tõttu? García Márquez ja Mehis Heinsaar teisendavad selle küsimuse edasi metafüüsiliseks – kas *inimese* väärtus väheneb, kui on võimalik end „kloonida“ – elulooraamatus, Internetis ja poliitikas.

2.2. Keelekasutus ja stiil

2.2.1. Narratiiv on värske, lapselik, isegi primitiivne

Maagilises realismi tekstis kirjeldatakse imesid ilma seletusteta, nii-ju-ongi suhtumisega, leppides nendega juba eeldusena, nagu lepiks laps – küsimusteta (Faris 1995: 177). Neis leidub *taandamatu maagia* element (Faris 1995: 167), mis esitatakse ilma seletusteta. Brian McHale esitab teoses „Postmodernist Fiction“ kaks teesi: (1) modernistliku kirjanduse dominant on episteemiline (McHale 2004: 9) ja (2) postmodernistliku kirjanduse dominant on ontoloogiline (McHale 2004: 10). Analüüsitav tekstikorpust ei ole nende teesidega vastuolus, kuna kõikides nendes tekstides puudub episteemiline kahtlus, küsimus, *kuidas?* nii on juhtunud, mille pärast, kes teab, kuidas nad teavad jne. Postmodernistlik tekst kaugeneb *teadmise* dominandist (episteemiline) ning läheneb *olemise viiside* dominandile (ontoloogiline).

McHale esitab loetelu küsimustest, millega tegeleb ontoloogilise dominandiga tekst, so praegusel juhul postmodernistlik tekst:

What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on. (McHale 2004: 10).

Ontoloogilise dominandi tõttu puudub neis tekstides enamjaolt ahistav episteemiline kahtlus – *kuidas?* Selle asemel võib aga tunduda, et tekst laiendab ja avardab maailma ja olemist ennast, tõmmates tihti ka inimesele tuntud reaalse maailma ontoloogilise kahtluse alla – kas *maailm* eksisteerib, kas *mina* eksisteerin? Näiteks kasutavad ka lastele mõeldud muinasjutud tihti just ontoloogilist dominanti, lapsel ei ole keeruline navigeerida erinevate reaalsuste vahel, see on talle veel loomulik. Seevastu täiskasvanu on tihti loobunud erinevate maailmade uurimisest ning isegi eitab muude maailmade võimalikkust. Maagilise realismi tekstid ühenduvad väga lihtsate vahenditega (selge

narratiiv, süntaks ja sõnakasutus) inimese teadvuse kihtidesse, mis on ehk unustatud või kõrvale jäänud neil, kes elavad episteemiliste küsimuste najal, luues maagilis-nostalgilise tundmuse. „Magic realist fictions do seem more youthful and popular than their modernist predecessors, in that they often (though not always) cater with unidirectional story lines to our basic desire to hear what happens next.“ (Faris 1995: 163). Enamikul lugudest on selge ülesehitus, faabula ja narratiiv kattuvad (tihti, mitte küll alati).

García Márquez kasutab mitmel korral lihtsuse efekti loomiseks lapspeategelasi – loo peategelaseks on lapsed ning seega järgib narratiiv tihti lapselikku loogikat. Novellis „Senjoora Forbesi õnnelik suvi“ otsustavad poisid türanliku kasvatajanna ära mürgitada ning kui too hommikul ei ilmu, eeldavad nad, et ta on siit ilmast lahkunud ning veedavad päeva ujudes ja mängides. Alles õhtul selgub tegelik põhjus, kuid sinnamaani võis ka lugeja kindel olla, et kasvatajanna on mürgitatud. Novellis „Valgus on nagu vesi“ võib tunnistada jällegi sõnamaagiat, kus laste ütlus saab tõeluseks tänu teistsugusele, täiskasvanule unustatud loogikale – valgus tuleb lahtisest seinakontaktist nagu vesi kraanist. Kuid sellel on ka kurvad tagajärjed – lapseliku õhina tõttu jäävad valgusekraanid lahti ning kolmkümmend seitse last upub valguses. (García Márquez 2009: 134-137)

Mehis Heinsaar ei kasuta kogumikus „Ebatavaline ja ähvardav loodus“ ühegi loo peategelasena lapsi, kuid ka tema jõuab selle tõdemuseni, et lastes on mingi maagiline elutarkus. Eriti hästi illustreerib seda kogu viimane lugu „Pilet Kalaabriasse“, mis võtab kokku maagilise realismi maagia ja lapselikkuse sügavate ja kaunite metafooridega. Loo peategelane Ants Vähejaus ei ole leidnud endale elus kohta, ei püsivat tööd ega peret. Ühe Zavoodis purjutamise öö järel tuleb tema kõhust kolina ja vilina saatel „pilet Kalaabriasse“. Ants lennutatakse ilma igasuguste seletusteta tundmatule maale, kus sajad, tuhanded lapsed seisavad vastu päikest, paremas käes kollane litritega tuuleratas ning naeravad rõkatades päikese ja keerleva tuuleratta üle. „Ja seda kõike vaadates tundis Ants, et see koht ongi see õige. Et see kungas on siin oodanud teda juba aastaid ning et nüüd on ta lõpuks päral.“ (Heinsaar 2010: 150). Antsustki on saanud laps, kes tegeleb nautimisega. Episteemiliste küsimustega harjunud modernist või ka tavaline

detektiivromaani armastaja küsiks – mis see siis nüüd on, mis siin juhtus? Aga laps ja maagilise realismi austaja teavad, et Ants Vähejaus ei tundnud end õnnelikuna tavalises, mondäänses reaalsuses ning selle asemel leidis ta alternatiivse reaalsuse. Igale lugejale jääb siinkohas interpreteerimisõigus, milline oli see alternatiivne reaalsus. Kas siis läks Ants tõepoolest Kalaabriasse ning seisab seal, või leidis Ants kunsti, ehk kirjutamise, või ehk armastuse – aga see ei ole enam oluline, kuna üle kõige on oluline maagiline aisting, tunne, et on olemas midagi suuremat kui vaid meeltega registreeritav maailm.

2.2.2. Karnevali vaim

Nagu on sätestatud peatükis 1.2, keskendub käesolev töö karnevalile selle väljenduses maagilise realismi keelekasutuses ja stiilis. Tuletades meelde Alejo Carpentieri, iseloomustab *barokset* õudus vaakumi, tühjade pindade ja lineaarse geomeetria harmoonia vastu. Iga barokne ornament on iseseisvalt paisuv fookus, millest võib kasvada lõputult uusi fookusi (Carpentier 1995: 93).

Sellise barokse külluse parimaks näiteks käesolevas tekstikorpuses on Gabriel García Márqueze lühijutt „Blacamán Hea, imedekaupmees“ (1968), milles ilmub esmakordselt sarnane voolkõne nagu romaanis „Patriarhi sügis“ (1975), seega ei ole teose „Patriarhi sügis“ stiil mitte esmakordne autori loomingus, vaid „katse“ oli tehtud juba mitu aastat varem, sealjuures väga edukalt:

„Sellest ajast saadik rändan ma maailmas ringi, päästes palavikust malaariahaigeid kahe peeso eest, andes nägemise pimedaille nelja viiekümne eest, kuivatades vesitõbiseid kaheksateistkümne eest, täiustades vigaseid kahekümne peeso eest, kui nad on seda sünnist saati, kahekümne kahe eest, kui nad on seda õnnetuste või kakluste tõttu, kahekümne viie eest, kui nad on seda sõdade, maavärinate, mereväedessantide või muude avalike õnnetuste tõttu, võttes tavalisi haigeid erikokkuleppel hulgakaupa ette, hulle vastavalt teemale, lapsi poole hinnaga, lolle tasuta, ja tahaks näha, kes julgeb öelda, et ma ei ole filantroop, mu daamid ja härrad,(García Márquez 2012 – autori eestindus)

Käesolevas katkendis on näha taandamatut baroksust - sõnade üleküllust, kiiretempolist voolkõnet, atraktiivseid kujundeid ja karnevalisarnast meeleolu. Olulisimaks saavad selle meetodi juures koondlaused, milles esitatakse pikki ja ekstravagantseid loetelusid, mille elemendid tunduvad hoopis vastandlikena ning tekitavad seetõttu sürrealistliku meeleolu, mis valdab inimesi ju ka palaganil. Selliseid näiteid võib leida ka Mehis Heinsaarelt:

„No ja ma siis rääkisingi talle oma seiklustest Jamaical ja Nicaraguas, kirjeldasin kohtumist jaaguariga Brasiilia metsades, oma nukrat üksildust Walesis Laugharne'i külas, kus ma kaljuservale kinnitatud paatmajas oma surematuid poeese lõin...Iga uue armuühte ajal olin juba keegi teine. Jutustasin end ta ulmadesse kord hiiglaslike bakenbardidega Puškinina, siis jälle markii de Sade'i, Rasputini või Jessenini sarnase ilusa koletisena, seejärel hoopis mõtliku indiaanlase või India erakmungana kusagilt Arunačhala mäelt.“ (Heinsaar 2010: 29)

Karnevali võib leida ka süžeedest. Gabriel García Márqueze loomingus mängib karneval keskset rolli. Vargas Llosa ütleb tema tekstide kohta: „...el más sólido nexo entre estas ficciones y las pasadas es la feria popular, el circo, el espectáculo callejero de mercachifles, adivinos, magos y otros seres pintorescos.“, „...kõige kindlam side nende ja mineviku fiktsioonide vahel on kohalik laat, tsirkus, tänavavaatemäng nipsasjakestemüüjatega, ennustajad, maagid ja teised maalilised olevused.“ (Vargas Llosa 1971: 621). Karneval kasvab välja stiilist ning liigub edasi teksti kõikidele tasanditele. Nagu ütleb García Márquez ise, ei ole Rabelais mitte tema kirjutatus, vaid Ladina-Ameerika reaalsus on ise läbinisti rabelais'lik (Vargas Llosa 1971: 170). Sõna *rabelais'lik* võiks siinkohal asendada sõnaga *karnevalilik*. Nagu kirjeldatud lk 10, naerab Ladina-Ameerika karnevali abil surma üle. Sarnaseid meeleolusid võib tunda ka Tartus, mis elab karnevalis septembrist maini ning suvekuudel puhkab tolmus ja vaikuses. Mitmetest García Márqueze novellidest, mis räägivad Itaaliast või Roomast („Pühak“, „Seitseteist mürgitatud inglase“) õhkub nooruslikku kelmikust ja ulakust ja karnevalile omast surma üle naermist. „Kui mehi [surnuid] välja toodi, loendasid rõdudelt jälgivad naabrid ja inimesed tänaval karabinjeeride selja taga neid kooris, nagu

oleksid nad staadionil“ (García Márquez 2009: 113). Mehis Heinsaare novell „Kui Herman õitseb“ möödub rõkkamise ja karnevali meeleolus. Sellegipoolest jääb lugejale suhu kibe maitse – tegu ei ole vaid naljaga, naeru taga on alati tõelisus, on surm. Selle võtab kokku Jüri Talvet kogu „Kadunud aja meri“ eessõnas: „...tõuseb satiirilise kavatsusega teostes üheks peamiseks kunstiliseks vahendiks n.-ö. (*sic!*) barokne grotesk: elava ja elutu maailma piiride tühistamine, maise suuruse taandamine bioloogilise lagunemise seisundisse.“ (Talvet 1980: 11).

Mehis Heinsaar esitab üllataval kombel väga sarnase definitsiooni Alejo Carpentieri omaga lühijutus „Rokokoo tagasitulek“, milles barokiajastu spetsialistist professor Ilmar Kõverik seletab, kuidas „...barokk-kunst taotleb rahutust, liikuvust ja kontrastsust, millega käib kaasas vormide ülekujumine ja moonutamine.“ (Heinsaar 2010: 80). Seekord aga ei ilmu barokne esile keelekasutuses, nagu eelnevates näidetes, vaid toimub metafoori realiseerumine, millest on pikemalt räägitud peatükkides 1.3 ja 2.3.3. Ilmar Kõverik, jäänud šokist tummaks ja halvatuks, ei saa enam kirglikult kunstiajalugu õpetada, temas võtab maad õudus tühjuse ja vaikuse vastu ning ta hakkab igast oma peaaavarusest välja suruma pärmitainast, rokokootainast. Nagu seletab jutustaja, „...hakkasid professori teadmised nüüd salamisi ja trotslikult tema ajukäärude vahel käärima ning kobrutama.“ (Heinsaar 2010: 82). Heinsaar mitte ei kuhja lugeja ette sõnu, vaid muudab sõna leivaks, fiktsionaalses maailmas eksisteerivaks aineks. Baroksed sõnad kobrutavad üle Kõveriku piiride ning loovad uusi fookuseid temast väljas – igaüks, kes sööb rokokootaignast tehtud kooki, muutub isegi rokokoolikuks, peeneks ning ülevaks ning toodab rokokood ja barokki lauldes, luuletades või armastades.

2.3. Teemad ja motiivid

2.3.1. Bürokratia-vastastus

Maagilis-realistlike tekstide bürokraatiavastastus ilmneb tavaliselt negatiivse kirjelduse kaudu. Bürokratiat ja sellega seonduvat naeruvääristatakse ja parodeeritakse. See nähtub mõlema, nii García Márqueze kui ka Heinsaare loomingust. Näiteks ei suuda Margarito Duarte loos „Pühak“ kahekümne kahe aasta jooksul oma tütart pühakuks kuulutada just kalgisüdameliste kirikuametnike tõttu. Margarito ei kohtu mitte kunagi paavstiga, ja lugeja tunneb talle kaasa, sest lugeja teab paradoksaalselt, et Margarito tütar on pühak antud fiktsionaalses maailmas, tunneb talle kaasa ning soovib, et tema soov täide läheks. Samamoodi ei ole María novellis „Ma tulin ainult helistama“ hull, pigem saab temast aja jooksul hull süsteemi pealesuruvuse ja paindumatuse tõttu. Need näited tekitavad trotsi ja isegi viha paindumatute ja väiklaste võimuorganisatsioonide vastu. Siit ei ole keeruline näha, miks nii mõnedki maagilise realismi teoreetikud (sellele viitavad osaliselt Carpentier, Flores ja Faris) paigutavad retrospektiivselt Franz Kafka loomingut maagilise realismi paradigmasse. Ka Kafka tegeleb bürokraatliku ja iganenud ühiskonna kriitikaga, muutes bürokraatia groteskiks. Siiski ei saaks Kafka loomingut tervenisti maagilise realismi alla liigitada, kuna mitmed olulised punktid käesolevast nimekirjast puuduvad Kafka loomingus. Nimelt narratiivi lihtsust ja karnevali vaimu carpentierilik-barokselt on sellest keeruline leida. Mis kõige olulisem, Kafka loomingus puudub selgesti eristatav ontoloogiline dominant (vt peatükk 2.2.1.), lugeja teadvuses tõuseb siiski esile küsimus *kuidas*, näiteks *kuidas* teab süsteem inimese kohta nii palju.

Mehis Heinsaar viitab süsteemi mõttetusele lühijutus „Juhtum Koerus“, kus peategelane Meelis Kirsimets on täiuslik mees, teeb kõike *nii nagu peab* ning ei puhka mitte kunagi. Kui Meelis leiab end äkki situatsioonist, kus tal ei ole midagi teha, haarab teda igavus ning hiiglasuure haigutusega neelab ta iseenda alla, alles jääb vaid paar kollaseid kingi. Need kingad ostab aga ära vabakutseline graafik Jaanus Kivaste, kes töötab omaenese ajakava järgi ja puhkab ka ohtralt. (Heinsaar 2010: 101-103). Siin võidab mõõdukus

pimeda kuuletumise mingitele kirjutamata reeglitele, mida inimene täidab, isegi teadmata, miks.

Huvitava kommentaarina süsteemi vastu võiks tõlgendada Heinsaare lühijuttu „Jaht“ (Heinsaar 2010: 90-95). Siingi toimub metafoori realiseerumine – kolm tippklassi ametnikku muunduvad tõelisteks huntideks ning asuvad jälitama madalapositsioonilist Karlova raamatukoguhoidjat, kellel õnnestub nende eest aga põgeneda ning sellega süsteemile ninanips anda.

2.3.2. lidsed ususüsteemid ja kohalik folkloor

Lõuna-Ameerika elanikele on alternatiivne maailmapilt, usk ja folkloor veel palju lähedasemad kui nad seda on n-ö Vana Maailma või esimese maailma elanikule, kuna euroopalik mentaliteet jõudis Ameerikasse alles 16. sajandil. Seetõttu on säilinud rohkem narratiive keeleosaduse (vt Mikita 2008) aegadest, maagilise sõna aegadest, mil sõna oli ühendavaks vahendiks erinevate maailmade vahel, jumalate ja inimeste maailma, igapäevaelu ja pärimuse vahel. Ladina-Ameerika iidsete uskumuste olulisusest räägitakse pikemalt peatükis 1.1.

Gabriel García Márqueze tekst on põimitud iidse pärimuse ja tema koduse Guajira vaadetega (tugev telluristlik aspekt). Hea näitena sobiks siin tuua Blacamáni tegelaskuju, kes on visand visast tänavakaupmehest, tõeline „maa sool“, kes veel tänapäeval mängib ühiskonnas väga nähtavat rolli. Novelli voolkõnesse on osavalt sisse põimitud Blacamáni vormellik müütajakeel: „nii vaatame, kes soovib ühte, mu daamid ja härrad, ainult palun ärge mul siin trügige, sest kõigile jätkub.“ (Blacamán 2012, autori eestindus). Sellele lausele lisab kohalik lugeja automaatselt kindla hääletooni ja žestid, mis muudab maagi tegelaskuju pigem koomiliseks ja tuttavlikuks. Samas seob Blacamán endasse iidsete kultuuride pärandi, ravitsejamehe ja šamaani, mis on paljudele ladina-ameeriklastele ikka veel suure uhkuse aluseks. Nii ulatub Blacamán minevikust tulevikku maagilisel moel. „Blacamán“ on läbi imbinud Guajira looduse ja selle tohutute kontrastidega – kõrvetav kõrb ja lopsakas mereäärne džungel. Lugejale pakutakse erakordset võimalust kogeda telluristlikku osadust autori teksti kaudu, mida

võimendab valitud voolkõnestiil – voolkõne annab edasi Kariibi mere äärsel elu kiire tempo ja värvikuse.

Ebausk kuulub veel praegu Ladina-Ameerika elustiili juurde ja García Márquez pilkab seda kommet, vahetades ebausuga seonduvates lugudes põhjus-tagajärg suhted, nii et ebausk ise pigem põhjustab kas kaudselt või otseselt õnnetuse – Hispaania maatuul *tramontana* viib kuulu järgi mõistuse peast ja tekitab depressiooni, ning selle usu tõttu teevad kaks meest enesetapu (García Márquez 2009: 119); Eréndira vanaema näeb unes kirja, milles lapselaps ennustab halbu uudiseid (García Márquez 2010: 96). Õnnetus juhtub aga ikka, sest õnnetuse põhjustab inimene.

Kuigi Mehis Heinsaar on varem kasutanud oma novellides ka eesti rahvapärимuse telluristlikku aspekti („Vihmategija Aspendal“ ja „Ilus Armin“), on kogumik „Ebatavaline ja ähvardav loodus“ teistsugune. See on valdavalt Tartu-kogu, või ehk isegi Supilinna-kogu.

Heinsaar valib telluristliku kontakti jaoks hoopis kohaliku Tartu pärimuse, tuntud tegelased ja olulised paigad. Näiteks esinevad lühijuttudes Valdur Mikita, Peep ja Jaak Aaviksoo ja Endel Lippmaa. Lühijutus „Juhtum pargis“ „...“ jalutas populaarne estraadikunstnik Igor Maasik, rahvasuus tuntud Onu Bellana, pargis ühe punapäise näitsikuga.“ (Heinsaar 2010: 66). Nende puhul on tegu metafiktsionaalsete tegelastega, hämarkujudega fiktsiooni ja fakti piirilt (vt peatükk 2.1.1.). Tema tegevuspaikadeks on Herne, Kartuli ja Marja tänavad Supilinnas, Munga ja Rüütli tänava rist, Kalevipoja park, Toomemägi ja Zavoodi ning Ümarlaua baarid. Heinsaar liigub ringi Tartus ning kõnetab lugejat, kellele Tartu on nostalgilise või sümboolse tähendusega, tõenäoliselt siis inimesi, kes on üliõpilaspõlve Tartus veetnud. Heinsaare Tartu-kogu kauneimaks näiteks võiks pidada lugu „Kõhkleja Bernard“ (Heinsaar 2010: 107-111), milles Heinsaar suudab metafoori realiseerimise abil (Kõhkleja Bernard ei suuda otsustada ning valikud rebivad ta igal tänavanurgal kaheks) läbida hulga sümboolseid paiku Tartus. Võõrale tunduks see lugu vast ainult kohtade loeteluna, kuid asjassepühendunuile lisandub uus dimensioon, justkui *mise-en-abyme*, iseseisev lugu Tartust ja tema telluristlikest fookustest: Supilinn, jõgi, zooloogiamuuseum, Zavood,

raudteejaam, Lembit Kurvits, Kuu tänav, Vabaduse tänav juuksuriäri, Gildi tänav antiigipood, Raekoja plats jne.

Üldistavalt võib öelda, et Gabriel García Márquez võtab oma telluristliku aspekti aluseks pigem Ladina-Ameerika iidse pärimuse, kirjaeelse sõna ja Mehis Heinsaar kasutab tänapäevast kohalikku folkloori. Mõlema kirjaniku loome on aga tugevalt seotud ühe paigaga, saab oma jõu ühest kindlast mullast.

2.3.3. Sõnamaagia

Nagu kirjeldatud peatükis 1.3, keskendutakse käesolevas töös ühele võimalikest sõnamaagia variantidest, milleks on metafoori realiseerumine. Metafoor realiseerub, kui süžees kasutatakse metafoori sõna-sõnalist tähendust, kaotades sõnade vahelt lugejale harjumuspärase kujundliku tähenduse, mis on tekkinud pika aja jooksul kirjalikus kultuuris.

Mehis Heinsaar on seda kasutanud erakordselt palju. Novellis „Rebased ja koerad“ seletab August Lipp oma armukesele, kuidas on olemas kaht sorti mehi – koeri ja rebaseid. Kui mõni hetk hiljem naise mees koju tuleb ja August Lipp põgeneda üritab, lüüakse ta kirvega maha ja armukese seaduslik mees ilmub magamistoa uksele surnud rebasega (Heinsaar 2010: 41); palavikulised pildid tekitavad janu (*ibid.* 48); rebane-mehe on rebase kavalusega (*ibid.* 58); õnnemuutused saavad Tõnu Õimi kätte ja viivad minema (*ibid.* 88) jne. Mõned näited on toodud juba ka eelnevates peatükkides. Mehis Heinsaare armastust metafoori realiseerimise vastu võiks ehk seletada sellega, et peale proosa on Heinsaar kirjutanud ka edukalt luulet („Sügaval elu hämaras“ 2009) ning luule keel on kordades kujundlikum kui proosa, ja sellega, et Heinaarel on hea huumorimeel, kuna tegu on ikkagi mänguga, sõnamänguga. Sõnamänge armastas palju ka näiteks Artur Alliksaar.

Gabriel García Márqueze loomingut näitlikustatakse metafoori realiseerimise osas just teosega „Sada aastat üksildust“, kuid seda leidub ka tema lühiproosas. Näiteks novellis „Lennuk ja okasroosike“ tunneb minajutustaja kauni naise ilu lõhna (García Márquez 2009: 58); Lazara novellis „Head teed, senjoor president“ kardab väga uute šveitsi

frankidega oma sõrmed tindiseks teha (*ibid.* 34). Loos „Lihtsameelse Eréndira ja tema südametü vanaema kurb ja uskumatu lugu“ toob õnnetuse tuul kaasa õnnetuse. Vanaema meenutab, kuidas aastaid tagasi sadas nii vihma, et taevas tuli vett läbisegi merevee ja kaladega (García Márquez 1980: 114), ja kui vanaema müüb Eréndira süütuse tohutu vihmatorni ajal, vaatab tüdruk õhus lendlevat kuukollast kala (*ibid.* 109).

2.3.4. Metamorfoosid

Peatükis 1.3 tutvustatud Caroline Bynumi teoorias on oluliseks teguriks metamorfooside juures just tolle ajalisus, sellel on kestus, see on *protsess*. Mehis Heinsaare loomingus on muundumisi ja muundumisprotsesse leida kerge. Lühijutus „Kui Herman õitseb“ on kirjeldatud, kuidas Hermanile kasvavad tumedad vurrud, tema silmad muudavad värvi, hing muutub rahutuks, „...vasemast pihust kasvab välja sang, sanga otsa ümara kujuga väike kohver,...“ (Heinsaar 2010: 12). Siinkohas võib iga lugeja vaimusilmas ette kujutada Hermani moondumist, mis on järk-järguline protsess: igal järgmisel hetkel on temas üha vähem halli kontoritöötajat ning rohkem lõunamaist meest. Sarnaseid muundumisprotsesse võib veel leida jutust „Tiit Aaviksoo kolm elu“, milles muundumisprotsess on pikk ja vaevaline, lõppedes uue inimese, Elmo Pääsukese, koorumisega kookonist (Heinsaar 2010: 50) ja novellist „Juhtum pargis“, milles matemaatik Arno Kask hääbub sootuks (Heinsaar 2010: 65).

Gabriel García Márqueze lühiproosaloomingust selliseid metamorfoosiprotsesse ei leia. Näiteks novellis „Väga suurte tiibadega väga vana mees“ lõpeb „ingli“ kuulsus ühe naise tõttu, kes on kaelast allapoole sõnakuulmatuse tõttu ämblikuks muudetud (García Márquez 1980: 74). Ei kirjeldata seda, kuidas muundumine toimus, kirjeldatakse vaid metamorfoosi tagajärge. Sellise metamorfoosi taga on sarnane mehhanism eelmises alapeatükis kirjeldatud sõnamaagiaga – kahe maailma (loomad ja inimesed) vahelt kaotatakse segav lisatähendus. See ämblik-naine on ühendav lüli. Maagia alus on teadmatus. Inimene ei tea, mis toimub loomade peades ja kehas, ning inimene, kes on vangistatud looma kehasse, on kui šamaan, kes vahendab kaht maailma.

Siinkohal sobiks lisada arutlusse uus kategooria, Epp Annuse käsitlus *üleastuvast kirjandusest*, mis on esitatud artiklis „Mehis Heinsaar ja kirjanduse allikad. Üleastuvast ja isevoogavast kirjandusest“ (Vabar 2011: 89-101). Järgnevas lõigus on lühidalt kokku võetud artikli peamised punktid.

Annus mõistab *teistmoodi tegijate* all mängu kirjanduse piiridega Foucault' kirjeldatud viisil, kus püütakse kirjandust viia selle äärmusteni, mängida üleastumisega sellel määral, et see polegi enam mäng, vaid midagi olulisemat, valusamat, ehtsamat veel kui elu, sellisel määral, nagu ainult kunst seda olla saab. See üleastumine on muidugi samas ka surma poole astumine, selle peibutava tühimiku poole astumine, kus kaitsev elu mureneb. Üleastuvat kirjandust võiks kirjeldada ängi või meeleheitel. Kierkegaardi järgi: meeleheitmise vaev on just see, et ei saa surra. Niimoodi on meeleheitmine sarnasem surmahaige olukorraga, kui see lamab ega saa surra. See tähendab, ollakse surmani haige, ei saada surra, ometi ei ole elulootust, ei: lootusetus seisnebki selles, et isegi viimast lootust, surma, ei ole. (Annus 2011: 90-91)

Maagilise realismi žanris puudub kierkegaardlik meeleheitmise vaev, kuna see ületatakse metamorfoosiga. Metamorfoos ei ole lõpp, elu läheb edasi, surma lõplikkuse asemel on muutumine ühest olekust teise. Näiteks võib tuua Mehisi Heinsaare jutustuse „Elu pärast surma“, kus surnud Ants Vähejausi haul kasvavast puust ilmub nooruslik muusik Olavi (Heinsaar 2010: 137) ja García Márqueze novelli „El último viaje del buque fantasma“ („Fantoomauriku viimane reis“), milles aurik on algselt vaim, peategelane käib selle vraki puudumist merepõhjas ise kontrollimas, kuni maagilise korduse ring läbi lõigatakse. Toimub metamorfoos, vaimust saab objekt ning aurik hakkab otsekui uuesti elama, häälitsema, saab tõeluseks, kuni peategelase vimm ta kaldakaljudele ajab ning seetõttu näevad inimesed hommikul tohutu suurt terasest laeva, mis on nii tõeline kui tõeline.

3. Järeldused

Käesoleva töö eesmärk oli analüüsida maagilise realismi žanri tekste eelkõige nende ülesehituse erijoonte abil, eraldades ja esile tõstes pigem stiililisi ja tekstiloometunnusjooni ning vähemal määral sisuelemente. Analüüsi aluseks kasutati Wendy B. Farise esitatud nimekirja maagilise realismi teisestest tunnustest, mis keskenduvad *vormile*; esmaseid tunnuseid, mis käsitlevad *sisu*, ei ole selles analüüsis eraldi käsitletud. Töös mõistetakse maagilist realismi kirjandusžanrina, mis on osa postmodernistlikust kunstivoolust ja jagab sellega sarnaseid tunnuseid. Wendy B. Faris teiseste tunnuste nimekiri esitabki *postmodernistlikud* jooned, ühisjooned postmodernismi ja maagilise realismi vahel. Analüüsi käigus selgus, et kasutatud tekstikorpuses esinesid kõik esitatud tunnused, seega võib kinnitada, et maagiline realism on osa postmodernistlikust voolust. Töö käigus ilmnesis selged erinevused peavoolu postmodernistlikest tekstidest, mis aitavad tuua välja maagilise realismi ontoloogilised erinevused peavoolu tekstidest ja seega vajalikud tunnused, mis aitavad tekitada *maagilist aistingut* (vt peatükk I) ning liigitada teksti eksitamatult maagilise realismi žanri.

Järgnevalt on toodud ülevaade töös välja koorunud olulistest punktidest Gabriel García Márqueze ja Mehis Heinsaare tekstide põhjal. Kasutatud tekstikorpus on piiritletud peatükis II. Kasutati lühiproosat, kuna lühiproosa on palju nõudlikum kui pikk proosa, autor peab sõnadega kokku hoidma, peab kaalutlema iga sõna, mis jõuab paberile. Nii García Márquez kui ka Mehis Heinsaar suudavad tekitada maagilise aistingu loetud lehekülgedel, kuna mõlemad on kasutanud kirjeldatud tunnuseid oskuslikult ning kontsentreeritult. Lühiproosa nõudlikkus kokkuhoidlikkuse järele võimaldas autorite tehnikat jälgida selgemini, kui seda võimaldaks romaan, milles teksti *skelett* jääb tihti sisu varju.

Mõlemad autorid kasutavad erinevate metafiktsionaalsete dimensioonide esiletõstmist, mille tõttu lugeja saab kõrgendatult tekstist *teadlikuks*. Tekst ja selle ülesehitus muutuvad nähtavaks ja samas segunevad eristamatult reaalse maailmaga, tekitades

kummastava ja võõristava tunde, kuna reaalse maailma „tõelisus“ satub kahtluse alla. Selgus, et autorid kasutavad metafiktsiooni vahendeid erinevalt – García Márquez kasutab metafiktsiooni selle traditsioonilises mõttes – tekst viitab iseenesele kui *kirjutisele*. Mehis Heinsaar teeb sedasama oma metafiktsionaalsete tegelaste abil, kes tõmbavad enesele tähelepanu oma ambivalentsuse tõttu. Mõlemad autorid segavad inimestele tuntud reaalset maailma fiktsionaalse heterokosmosega, milles kõik on võimalik, tekitades ikka ja jälle küsimuse, kus algab fiktsioon ja kus lõpeb tegelikkus.

Mõlemad autorid kasutavad oma loomes teksti struktuuris korduseid. Kordused lähtuvad iidsetest narratiiviloomevõtetest, García Márqueze puhul on taustaks Ladina-Ameerika asteekide ja maiade pärimus, mis aktsepteerib tsüklilise aja olemasolu. Nii García Márquez kui ka Mehis Heinsaar kasutavad poeetilisi võtteid, tekitamaks mulje ringlevatest või korduvatest sündmusest, mis on juba toimunud ning võivad uuesti toimuda, näiteks lühijuttudes „Kui Herman õitseb“ ja „Blacamán“.

Üks selgemaid erinevusi postmodernismi peavoolu ja maagilise realismi žanri vahel on keelekasutus. Peavoolu teosed kasutavad tihti barthes'ilikku allutamata keelt, mida ei saa öelda enamiku maagilis-realistlike tekstide kohta, mis kasutavad traditsioonilist allutatud, lihtsat, isegi lapselikku keelt. Maagiline aisting tekib neis tekstides tugevast vertikaalsest pingest (Ingardeni teooria alusel) teksti esimese kahe kihi – *sõna-hääliku* ja *täheendusühiku* ja kolmanda ning neljanda, *esitatud objekti*, kihi vahel. Mõlema autori tekst on lihtsalt jälgitav, aga lihtsas keeles on esitatud keerulised, värelevad ning hägused maailmad.

Nii García Márquez kui ka Heinsaar kasutavad karnevalilikku keelt, carpentierilikult barokseid *täheendusfookusi*, voolkõnet („Blacamán“), mis ilmnevad karnevalilike koondlausete kujul, milles on loetletud imetabaseid sündmusi, esemeid ja fenomene.

Maagilise realismi bürokraatia-vastasus kasvab välja tugevast telluristlikust dominandist, ühendudes ürgsetesse ja kehalistesse, telluristlikesse kihtidesse. See on ühtaegu nii kommentaar kehtivale korrale kui ka ettepanek muutusteks. Nii García Márquez kui ka Heinsaar kasutavad süsteemi naeruvääristamist erinevate motiivide abil, milles pimedalt süsteemi jälgiv tegelane jääb alla.

Gabriel García Márquez võtab oma telluristliku aspekti aluseks pigem Ladina-Ameerika iidse pärimuse ja oma koduse Guajira mulla, Mehis Heinsaar aga eelistab tänapäevast kohalikku folkloori, keskendades oma teosed Tartusse.

Mõlema autori puhul võib leida sõnamaagia alla kuuluvat metafoori realiseerimise võtet. Mehis Heinsaar teeb seda tunduvalt rohkem, kuna tema loomest paistab selge armastus sõnamängude vastu.

Sõnamaagia lähedane võte on metamorfooside sisseviimine teksti. Mehis Heinsaar esitab metamorfoosi kui protsessi, aga García Márquez pakub vaid metamorfoosi hübriidse tulemuse. Samas on mõlema autori loomingus ületatud metamorfooside kasutamisega kierkegaardlik meeleheitmise vaev, kuna surm ei ole neis enam lõplik, vaid punkt ringlevas ajas.

Lõpetuseks

Selle töö käigus selgus, et maagilise realismi tekstidest on võimalik leida teatud sarnaseid jooni, mis võiksid käituda universaalselt isegi siis, kui tegu on autoritega erinevatelt mandritelt ja erinevatest aegadest. Siiski ei saa ka praegu järeldada midagi lõplikku. Maagilise realismi olemus on ikka sama raskesti tabatav kui varem.

Mis on maagiline realism? Maggie Ann Bowers võtab probleemi üsna ammendavalt kokku: „The one thing that the majority of critical works about the related terms ‘magic realism’, ‘magical realism’ and ‘marvellous realism’ agree upon is that these terms are notoriously difficult to define.“ (Bowers 2004: 2). See on tõsi, iga kriitik loodab leida n-ö lahenduse sellele laialivalguvale ja keerulisele fenomenile ning mitte keegi ei ole veel jõudnud tuumani.

Kuigi lõpliku definitsioonini jõudmine on väga ebatõenäoline, ei ole tulutu otsida žanri keskseid või olemuslikke tunnuseid. On vaid mõistlik pakkuda tunnuseid, mis *võivad* kuuluda žanri olemuslikku osasse, seega tekitades võimalusi edasiseks arutluseks.

Käesolevas bakalaureusetöös ei ole taotletud täielikku ülevaadet García Márqueze ja Mehis Heinsaare lühiproosaloomingust ega ka vastust maagilise realismi probleemile, vaid soovitud läbi töötada üks osa kirjandusest, mis Eestis on vähe tähelepanu saanud ning mille lisamine korpusele täidaks ehk väikese niši selles paljususes, mis on Mehis Heinsaare ja García Márqueze kohta kirjutatud.

Vastuste kõrvale on see analüüs tekitanud hulgaliselt küsimusi, millega autor plaanib tegeleda järgmises ülikooliastmes.

Resumen de la licenciatura “El realismo mágico en la prosa corta de Mehis Heinsaar y Gabriel García Márquez.”

Esta licenciatura ha sido escrito en la Universidad de Tartu, Estonia y en estonio. Compara las obras de dos escritores – el autor colombiano Gabriel García Márquez y el autor estoniano Mehis Heinsaar – en la luz de la teoría del realismo mágico. El trabajo considera el realismo mágico como un género del movimiento posmodernista que comparte características con este.

La estructura del trabajo viene del artículo de Wendy B. Faris “*Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*”(Zamora y Faris 1995: 163-190) donde ella presenta un listado de características secundarias que ayudan a enfocar mas a la técnica de la escritura que al contenido del texto.

El objetivo principal del trabajo era encontrar características similares mágico-realísticas entre los dos autores y así llegar a generalizaciones sobre el género del realismo mágico. Las características analizadas son: (1) dimensiones metaficcionales, (2) repeticiones, (3) narrativa “infantil”, (4) espíritu de carnaval, (5) antiburocracia, (6) sistemas de fe ancianas y folklore local, (7) magia verbal y (8) metamorfosis.

A través de la comparación de ejemplos se encontró que las técnicas estructurales y estilísticas de García Márquez y Mehis Heinsaar son muy similares y que ambos usan las características listadas arriba. Se puede concluir que el realismo mágico es un subgénero del posmodernismo, porque las características se presentan en el subgénero y también en la corriente principal. En el caso del realismo mágico la diferencia es en el *cómo* estas características han sido aplicadas. Esta conclusión podría ser útil para clasificar los textos que producen la sensación mágica (el conocimiento que un texto pertenece al género del realismo mágico) definitivamente en el género del realismo mágico.

Kirjandust

- Annus, Epp 2011. Mehis Heinsaar ja kirjanduse allikad. Üleastuvast ja isevoogavast kirjandusest. – Luhtatulek. Ekslemisi Mehis Heinsaare tihnikutes. Toim. Sven Vabar. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Bahtin, Mihhail 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, Roland 2007. Tekstimõnu. Tallinn: Varrak.
- Bowers, Maggie Ann 2004. *Magic(al) Realism*. London & New York: Routledge.
- Bynum, Caroline Walker 2005. *Metamorphosis and Identity*. New York: Zone Books.
- Carpentier, Alejo 1995. *On Baroque and the Marvelous Real. –Magical Realism. Theory, History, Community*. Toim Zamora ja Faris. Durham & London: Duke University Press. Lk 89-108
- Faris, Wendy B. 1995. *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction.–Magical Realism. Theory, History, Community*. Toim Zamora ja Faris. Durham & London: Duke University Press. Lk 163-190.
- García Márquez, Gabriel 1980. Kadunud aja meri. –Loomingu Raamatukogu 42-45. Tallinn: Kirjastus Perioodika
- García Márquez, Gabriel 2009. Kaksteist kummalist palverändurit. Tallinn: Eesti Raamat

- García Márquez, Gabriel 2010. *Increible y Triste Historia de la Candida Erendira y de su Abuela Desalmada*. USA: Vintage Books.
- Heinsaar, Mehis 2010. Ebatavaline ja ähvardav loodus. Tallinn: Kirjastus Menu.
- Ingarden, Roman 1973. *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Kraavi, Janek 2013. Post-sõnastik 13: Eneseleosutavus (self-reflexivity). Sirp nr 11. 15.03.2013.
- McHale, Brian 2004. *Postmodernist Fiction*. E-raamat: Taylor & Francis e-Library.
- Mikita, Valdur 2008. Metsik lingvistika. Sosinaid kartulikummardajate külast. Tartu: Kirjastus Grenader.
- Org, Andrus 2007. Lammasnimene, liblikmees ja karunaine: maagilisest realismist eesti kirjanduse näitel. –Keel ja Kirjandus 7. Lk 513-531
- Talvet, Jüri 1980. Eessõna novellikogule „Kadunud aja meri“. –Loomingu Raamatukogu 42-45. Tallinn: Kirjastus Perioodika. Lk 5-12.
- Talvet, Jüri 2004. *On the Magic Border: Notes on Magic Realism and Tellurism in (Latin-American) Prose Fiction*. – Interlitteraria, 9. Lk 267-277.
- Talvet, Jüri 2005. Tõrjumatu äär. Tartu: Kirjastus Ilmamaa.
- Vargas Llosa, Mario 1971. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

Vabar, Sten, toim. 2011. Luhtatulek. Ekslemisi Mehis Heinsaare tihnikutes. Tallinn & Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.

Wilson, Rawdon 1995. *The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism*. . — *Magical Realism. Theory, History, Community*. Toim Zamora ja Faris. Durham & London: Duke University Press. Lk 209-233.

Zamora, Lois Parkinson ja Faris, Wendy B. (toim) 1995. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina KATSA LING
(autori nimi)
(sünnikuupäev: 4.02.1990)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
"Maagiline realism Mehis Heinsaare ja Gabriel
García Márqueze kirjipöorsas"
(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Jüri Talvet
(juhendaja nimi)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 29. mail 2013

(allkiri ja kuupäev)

